

**TAINÁ REIS ARANTES**

**BASTARDOS INGLÓRIOS: UMA ANÁLISE FÍLMICA SOBRE A  
CONSTRUÇÃO DA VINGANÇA JUDIA**

**BRASÍLIA**

**2016**

**TAINÁ REIS ARANTES**

**BASTARDOS INGLÓRIOS: UMA ANÁLISE FÍLMICA SOBRE A  
CONSTRUÇÃO DA VINGANÇA JUDIA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao curso de Comunicação  
Social com habilitação em Jornalismo  
do Centro Universitário de Brasília –  
UniCEUB, como um dos requisitos para  
obtenção do grau de Bacharel em  
Jornalismo. Orientadora: Cláudia Maria  
Busato.

**BRASÍLIA**

**2016**

**TAINÁ REIS ARANTES**

**BASTARDOS INGLÓRIOS: UMA ANÁLISE FÍLMICA SOBRE A  
CONSTRUÇÃO DA VINGANÇA JUDIA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao curso de Comunicação  
Social com habilitação em Jornalismo  
do Centro Universitário de Brasília –  
UniCEUB, como um dos requisitos para  
obtenção do grau de Bacharel em  
Jornalismo. Orientadora: Cláudia Maria  
Busato.

Brasília, \_\_\_\_\_ de 2016.

**Banca Examinadora**

---

Profª Drª Cláudia Maria Busato  
Orientadora

---

Profª Drª Carolina Assunção e Alves  
Examinadora

---

Profª Drª Sandra Araújo de Lima Silva  
Examinadora

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, a minha mãe, Rosa Maria, por criar em mim a vontade e a curiosidade pelo mundo da leitura, do cinema e por me ensinar a colocar como prioridade os meus sonhos profissionais, mesmo que ela não os entenda.

Em segundo lugar, a minha irmã, Sacha Reis, por fazer de mim o ser humano que eu sou hoje. Se eu conheço o que eu conheço e gosto do que eu gosto, foi por que você me mostrou e me ensinou a construir o meu gosto pessoal.

Agradeço, em terceiro lugar, a minha melhor amiga, Poliana Rodrigues, por sempre ter paciência comigo e os meus problemas, por sempre segurar as pontas de tudo que eu preciso. Você é a pessoa que eu escolhi para vencer esse mundo comigo.

Quero agradecer imensamente todo o carinho, paciência e respeito da minha orientadora Cláudia Busato. O destino não poderia ter colocado pessoa mais amável no meu caminho.

Por último, agradeço a todos que participaram, de alguma maneira, da minha formação até esse momento. Em especial as minhas amigas e futuras colegas de profissão, Débora Quaresma, Daniela Nogueira, Deborah Fortuna, Ana Louise Viriato, Juliana Braz, Maria Clara Monteiro e Júlia Azambuja. Muito da minha formação só foi possível graças a vocês. Aos mestres, um agradecimento carinhoso a Carolina Assunção, Luiz Claudio Ferreira e Sergio Euclides por serem professores tão atenciosos.

Acredito que tudo que acontece na nossa vida contribui para a culminação de momentos decisivos como esse e eu não mudaria nada da minha trajetória.

Estou entre aqueles que acham genial, se bem que ambígua, a reescrita da história de *Bastardos Inglórios*, realizada por meio do cinema, enfatizando o poder deste. Por um lado, em relação ao trauma do Holocausto e ao nazismo, o filme concretiza aquilo que muitos sonhavam fazer, a pura vingança, sem desculpas nem justificativas melodramáticas. (BAPTISTA, 2013, p. 136)

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o filme *Bastardos Inglórios* e quais elementos sonoros, visuais, narrativos, e etc, Quentin Tarantino utiliza para construir a ideia de “vingança judia”. Mostrando a versatilidade do cinema ao utilizar temas reais, como o Holocausto e a Segunda Guerra Mundial, para construir narrativas completamente diferentes do imaginado e que alteram o curso factual da história sem desrespeitar o tema tratado. Para que isso fosse possível, criou-se um contexto histórico sobre o nazismo, sobre gêneros hollywoodianos e das influências ao trabalho do diretor e como ele as utiliza. Bem como se definiu como a análise de filmes é feita. Além da análise do filme em si, levando em consideração as análises poética e de imagem e som. Dessa maneira, é possível ter uma visão mais completa da importância de uma produção como essa para o cinema e para o trabalho de Tarantino, já que autores consideram o filme a obra-prima de sua carreira. Para fundamentar o trabalho, alguns dos autores utilizados foram Penafria (2009), Baptista (2013), Ribeiro Jr. (2005), entre outros.

**Palavras-chave:** Cinema. Nazismo. Quentin Tarantino. Bastardos Inglórios. Análise de filmes.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1 GÊNEROS HOLLYWOODIANOS.....</b>	<b>11</b>
1.1 WESTERN.....	11
1.2 FILM NOIR.....	15
<b>2 NAZISMO.....</b>	<b>18</b>
2.1 SURGIMENTO DO NAZISMO.....	18
2.1.1 <i>IDEAIS E FUNDAMENTOS NAZISTAS.....</i>	<i>20</i>
2.1.2 <i>ADOLF HITLER.....</i>	<i>21</i>
2.2 PROPAGANDA NAZISTA.....	22
<b>3 QUENTIN TARANTINO.....</b>	<b>24</b>
3.1 BIOGRAFIA.....	24
3.2 INFLUÊNCIAS E TRABALHO.....	24
3.2.1 <i>TARANTINO E AS CENAS DO COTIDIANO.....</i>	<i>29</i>
3.2.2 <i>TARANTINO, OS MOMENTOS EXPLOTATION, CINEMA DE ATRAÇÕES E JOGO.....</i>	<i>31</i>
<b>4 ANÁLISE FÍLMICA E BASTARDOS INGLÓRIOS .....</b>	<b>33</b>
4. 1 ANÁLISE FÍLMICA – O QUE É ANÁLISAR UM FILME?.....	33
4.1.1 <i>ANÁLISE X CRÍTICA.....</i>	<i>34</i>
4.2 ANÁLISE FÍLMICA – TIPOS.....	35
4.3 BASTARDOS INGLÓRIOS – FICHA TÉCNICA.....	36

4.4 ANÁLISE.....	38
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>55</b>



## INTRODUÇÃO

Pensar em cinema é, também, pensar em como o cinema se relaciona com a história. Assistir a filmes pode contribuir para o entendimento do período em que ele foi produzido e serve, também, como registro de acontecimentos históricos. A forma como o cinema “brinca” com a história e a adapta de maneiras nunca antes imaginadas é o que faz da sétima arte tão interessante, sua versatilidade em aproveitar todos os tipos de tema.

Seja na construção e reprodução dos ideais americanos feito pelo *western* ou como a sociedade enxergava o início da independência feminina no pós-guerra mostrado pelo *film noir*. Ou, até mesmo, no fortalecimento do nazismo com os filmes de propaganda do regime. A história serve de alimento para o cinema que, por sua vez, contribui para a sua manutenção.

No caso de *Bastardos Inglórios*, Quentin Tarantino usa a Segunda Guerra Mundial e a invasão nazista a França como material para a criação do roteiro. No contexto do filme, os judeus americanos que integram o grupo que dá nome ao filme têm como objetivo se vingar de Hitler e dar fim a seu regime.

Situações são criadas por Tarantino para dar ao público essa ideia de “inversão de papéis” quando a ação de judeus é tão violenta e eficaz que faz com que o líder do regime nazista, considerado um dos regimes mais violentos e desumanos, tenha medo e procure meios de dar fim a essa ofensiva.

Durante o processo de decisão sobre qual ponto de vista o filme seria analisado, uma pergunta fundamental surgiu: Quais elementos narrativos, sonoros, visuais, etc, constroem a percepção da “inversão de papéis” no filme *Bastardos Inglórios*? E essa passou a ser a pergunta que este trabalho vai tentar responder. E para que isso seja possível, é preciso entender os contextos que envolvem o filme.

Um filme é muito mais do que o resultado visto no cinema. Envolve meses de planejamento, produção e dedicação. Envolve, também, o que influenciou o diretor e/ou roteirista a abordar determinado assunto de determinada maneira. Envolve como o cinema se relaciona com ele mesmo.

Analisar um filme é muito mais do que avaliar sua qualidade. Entender como posicionamentos de câmera, diálogos, iluminação, cenário e etc, são planejados para passar uma mensagem é a chave para que ela seja entregue da maneira certa. E são alguns desses fatores que esse trabalho procura levar em consideração para entender como Tarantino passa a mensagem de vingança judia em *Bastardos Inglórios*.

Alguns objetivos foram traçados para que o trabalho tomasse forma. O geral é mostrar como Tarantino constrói a ideia de “vingança judia” e quais elementos da produção cinematográfica evidenciam isso. Por “vingança judia” entende-se o plano de exterminar lideranças nazistas traçado pelo grupo de militares judeus americanos e o plano da judia francesa, Shoshanna Dreyfus, de fazer o mesmo.

Tendo isso em mente, os objetivos específicos definidos para a construção dessa ideia foram identificar quais elementos visuais, sonoros e narrativos criam no espectador a noção de que os judeus americanos são forma a ser temida pelos nazistas. E, por último, definir um pano de fundo dos fatos e fatores que serviram para que o filme fosse feito de determinada maneira em termos de história e cinema.

Para fundamentar o trabalho foram utilizados, entre outros, livros que forneceram um panorama sobre o tipo de cinema que se faz sem Hollywood, bem como sobre os gêneros cinematográficos que influenciaram o trabalho de Quentin Tarantino e como ele os utiliza. E, também, que esclarecem como funciona a análise de filmes e como surgiu o regime nazista.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos: Gêneros Hollywoodianos, Nazismo, Quentin Tarantino e Análise Fílmica e *Bastardos Inglórios*.

O primeiro capítulo trata sobre dois gêneros, especificamente *western* e *film noir*. São gêneros considerados genuinamente hollywoodianos e que colaboraram de alguma forma, especialmente o *western*, para o trabalho de Tarantino. O capítulo procura tratar das especificidades de cada gênero, como surgiram, de que temas trataram, alguns dos principais diretores e sua contribuição para o cinema como um todo.

Já o segundo capítulo tenta tratar do surgimento do nazismo na Alemanha. Quais fatores sociais/políticos/econômicos existiam para que tal movimento e seu líder, Adolf Hitler, alcançassem tanta força. Foi realizada confrontação entre o que historiadores dizem sobre o nazismo e o que o próprio Hitler escreveu em sua obra, *Minha Luta* (*Mein Kampf*).

No terceiro capítulo, constrói-se um cenário detalhado sobre quais e como gêneros influenciaram o trabalho do diretor Quentin Tarantino. Tenta-se relatar como o diretor encara o cinema e como ele pensa sua obra e o mundo à sua volta.

O quarto e último capítulo trata da análise fílmica, traz detalhes sobre *Bastardos Inglórios* e contém a análise de cinco cenas, segundo acredita esta autora, que representam a ideia de vingança judia presente no filme.

## 1 GÊNEROS HOLLYWOODIANOS

O livro *História do cinema mundial*, organizado por Fernando Mascarello, separa os gêneros hollywoodianos em *western* e *film noir*. Este capítulo apresentará esses dois “tipos” de cinema hollywoodiano, pois são gêneros que influenciaram, de alguma maneira e em maior ou menor escala, o trabalho de Quentin Tarantino.

### 1.1 WESTERN

De acordo com Bazin (2014) o gênero é o único que pode ser confundido, praticamente, com as origens do próprio cinema. Já Vugman (2012, p. 159) afirma que “para muitos, o *western* é considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência”.

De fato, o *western* parece vender todos os ideais sob os quais a sociedade norte-americana baseia-se. É sempre apresentada uma disputa de valores entre bem e mal, segundo as crenças estadunidenses.

São várias as oposições a expressar esse embate: cultura *versus* natureza, Leste *versus* Oeste, o verde e o deserto, a América e a Europa, a ordem social e a anarquia, o indivíduo e a comunidade, a cidade e as terras selvagens, o *cowboy* e o índio, a professorinha e a dançarina/prostituta de saloon etc. (VUGMAN, 2012, p. 163).

O período histórico que esse gênero cinematográfico representa é o “das guerras contra os índios, mas também coincide com os anos seguintes à Guerra Civil americana e se estende até o começo do século XX”. (VUGMAN, 2012, p. 163). Segundo o autor, seria esse o período em que o oeste dos Estados Unidos ainda estava estabelecendo os códigos de lei e ordem que, posteriormente, serviriam de base para as condições sociais na contemporaneidade.

O *western* criou um universo mitológico próprio, onde as crenças norte-americanas são reproduzidas de tal maneira que o gênero representa os Estados Unidos em si. “Como narrativa de mito, o *western* precisa transformar-se e adaptar-se para continuar servindo como veículo de expressão capaz de resolver, no plano simbólico, contradições não resolvidas na realidade”

(VUGMAN, 2012, p. 162). Ou seja, constantemente alterar a representação do mito para acompanhar as mudanças da sociedade de maneira a afirmar os valores da nação.

Considerado o primeiro *western*, O grande roubo do trem (The Great Train Robbery – 1903) de Edwin Porter, contava visualmente sua história sem o auxílio de subtítulos e já mostrava uma noção de montagem com cortes que contribuíam com a construção da tensão, considerando que nessa época não se conhecia a montagem como ferramenta para efeitos dramáticos. Vugman (2012) revela que os 12 minutos da obra de Porter revelou o primeiro astro do gênero, Bronco Billy (nome artístico de Max Aronson).

O filme que o consagraria como o personagem foi *Bronco Billy and the baby*, de 1915. Nos anos seguintes, o ator estrelaria cerca de quinhentos curtas-metragens de um rolo e, depois, de dois rolos. De acordo com Vugman (2012), essa foi a primeira “série” com uma estrela definida que realmente estabeleceu o *western* como gênero.

Até aquele ano [1909], a forma dos *Westerns* ainda estava, em boa medida, para ser definida. É na entrada em cena de David W. Griffith e Thomas H. Ince, na vida da primeira para a segunda década do século XX, que muitas companhias de cinema surgem, lançam uma enorme quantidade de *Westerns* e desaparecem. De toda essa produção, poucas tendências mais bem definidas emergem. (VUGMAN, 2012, p. 164)

O autor explica que, quando Griffith e Ince começaram a trabalhar com o gênero, ele já era criticado por ser repetitivo. “Entre 1908 e 1913, ele [Griffith] realizou alguns dos melhores *westerns* de um rolo jamais filmados, período que experimentou novas formas de expressão e gramática fílmica” (VUGMAN, 2012, p. 165). Foi Griffith, inclusive, que fez testes com a possibilidade de usar a montagem para construir tensão no desenrolar da história. Segundo o autor, uma das principais contribuições deste diretor foi o uso da montagem paralela para dar o máximo de carga dramática nas sequências de salvamento de última hora.

Já Ince, diferentemente de seu colega, estava na fase mais criativa de sua carreira. Para Vugman (2012), a maior contribuição do diretor foi o desenvolvimento de um método mais eficiente para filmagens. O autor detalha:

Além de reescrever parte dos roteiros dos filmes que supervisionava, ele enfatizava a importância daquilo que chamava de roteiro de filmagem, em que incluía de antemão os diálogos para todos os personagens, uma descrição completa do cenário, das expressões faciais desejadas, dos tons a serem usados, uma listagem dos diferentes *sets* de filmagem, junto com os números das cenas identificadas com cada *set* específico. Se hoje em dia tais providências e recursos são comuns, foi Ince quem reconheceu sua utilidade e desenvolveu ao máximo o potencial do uso do roteiro durante as filmagens (VUGMAN, 2012, p. 165)

A partir de 1912, Griffith e Ince param de produzir para o gênero e dão espaço para diretores como John Ford, James Cruze e William S. Hart. Com destaque para o trabalho de Hart, cuja contribuição nesse período de cinema mudo pode se comparar com o de seus antecessores. Uma das principais características das produções de Hart era o tom sentimental que se manifestava, como relata Vugman (2012), na transformação do vilão pelo amor da mocinha, no amor do *cowboy* pelo seu cavalo, entre outros.

Também é digno de nota seu *Hell's hinges* (1916), o primeiro *Western* “psicológico” e que se tornaria um clássico do gênero. É nesse filme que aparece, com inusitada força dramática, um dos eternos motivos do *Western*, a figura da mulher redentora hollywoodiana, símbolo da pureza e superioridade da civilização branca, capaz de redimir o herói de toda sua violência ao convertê-lo pela força do amor (VUGMAN, 2012, p. 166 e p. 167).

Para Vugman (2012), John Ford é considerado o grande diretor do *western*. Entre 1917 e 1919, Ford dirigiu em torno de 20 filmes e conseguiu projetar seu nome num período em que o gênero já estava desgastado e perdendo público. “De início, seus filmes chamaram a atenção pela belíssima fotografia e as maravilhosas locações. Poucos anos depois, Ford faria um dos dois grandes *westerns* da década de 1920, revitalizando o gênero” (VUGMAN, 2012, p. 168). As produções de Ford eram marcadas por cenas de ação filmadas de vários ângulos para extrair o máximo de emoção, outra característica das cenas de batalha do diretor era o uso de câmeras móveis, que até então era quase sempre fixa.

A maior novidade dos anos 1920, como relata Vugman (2012), foi a sonorização dos filmes a partir dos últimos anos da década. Para o *western*, o uso do som e filmes cheios de diálogos, inicialmente, pareceu ter pouco valor. No início da década de 1930, alguns filmes ainda eram lançados em versões

com ou sem som. Depois de um tempo, os diretores perceberam que os diálogos não eram tão importantes, mas “a trilha sonora, com sons do estouro da manta, dos tiros e das canções *folk* típicas do país, aumentava em muito o impacto sobre o espectador” (VUGMAN, 2012, p. 169).

Entre 1939 e 1940, vários filmes passam a renegar a fórmula do gênero. Bazin (2014) explica que o início da década de 40 marca o início da necessidade de evolução no gênero, que o período da guerra teria atrasado e desviado para outras questões – sem realmente determinar tal mudança.

*No tempo das diligências* de Ford é bastante representativo para essa tendência. A trama trata de um grupo que segue viagem de carruagem sem saber de um ataque de índios iminente e, simultaneamente, a cavalaria do exército é informada do acontecido e parte para interceptá-lo. De acordo com Vugman (2012, p. 171), os detalhes do filme, apesar da trama simples, são reveladores pois:

Se diferencia da produção anterior pelo conjunto de indivíduos de alguma forma marginalizados, pela complexidade de cada personagem e das relações entre eles e por trazer à tona valores e contradições básicos para a sociedade contemporânea.

A evolução do gênero é marcada pelo enfraquecimento gradativo da visão otimista de redenção pelo amor ou pela admiração. Os valores moralistas que sustentam os personagens e comunidades vão sendo substituídos por representações mais complexas, ambíguas e pouco positivas, como relata Vugman (2012). Essa mudança acontece porque os Estados Unidos estão em processo de alteração, e o gênero, como reforço do mito, precisa acompanhar a ‘evolução’ da sociedade.

Para o autor, a transformação dos Estados Unidos em um país mais urbano e industrial muda o conceito de nação sem limites físicos para o sentimento de opressão e exploração capitalistas. Cria a necessidade de competição entre vizinhos e não mais a ação pelo bem da comunidade.

Desse período pós-guerra até 1970, a imagem do *cowboy* como indivíduo isolado e heróico, cuja visão moral e espiritual superior o separa da comunidade que defende. Vugman (2012, p. 173) explica que esse indivíduo

agora é “cínico, consciente do próprio descolamento e, às vezes, trabalhador contratado. São características que o fazem menos heroico e mais próximo do cidadão comum”. O autor relata, ainda, que a partir de 1960 o *western* já não consegue mais acompanhar a modernização e a revolução dos valores da sociedade americana. “A produção irá diminuir e os filmes lançados revisitam o gênero, questionando-o” (VUGMAN, 2012, p. 174).

## 1.2 FILM NOIR

Mascarello (2012) afirma que muitos autores tentam provar que o gênero, de fato, não existiu. Mas, segundo ele, a quantidade de cinéfilos que acreditam no gênero é ainda maior e que, se questionados sobre, a definição de *noir* que a maioria dará é a seguinte: “[...] aqueles policiais dos anos 1940 de luz expressionista, narrados em *off* (sic), com uma loira fatal e um detetive durão ou trouxa, cheios de violência e erotismo etc” (MASCARELLO, 2012, p. 178). O autor explica que essa oposição entre estudiosos e amantes do cinema sobre a existência ou não do gênero é que faz dele tão interessante.

Início reconhecendo: o *noir*, como objeto artístico, é “o gênero que nunca existiu”. Nisso, há uma verdade. Durante sua ocorrência original, localizável em algum ponto entre o princípio dos anos 1940 e meados dos 1950 (quem saberá? Que generosa controvérsia o *noir*), nem indústria, nem crítica, nem público jamais utilizaram o termo, em terras americanas, em referência ao *corpus* hoje cultuado como *film noir*. Tal como *O homem do neonoir* de Joel Coen (2001), o termo *não estava lá*. (MASCARELLO, 2012, p. 178).

Conte e Bulhões (2013) afirmam que o gênero remonta narrativas literárias de investigação de enigmas envolvendo crimes, com detetives protagonistas. Os autores citam os exemplos, no caso da alusão a literatura, de Dupin, de Edgar Allan Poe, e Sherlock Holmes, de Conan Doyle.

Desta maneira, é possível perceber que o gênero foi fundado na Europa, mais especificamente na França, e não nos Estados Unidos. Como explica Mascarello (2012), na década de 1940, privados da produção americana por causa da guerra, os cinéfilos da França se depararam com uma leva de filmes que incluía, entre outros, *Relíquia macabra* (John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944) e *Pacto de sangue* (Billy Wilder, 1944). Em 1946,



o rótulo *noir* é cunhado pelo crítico e cineasta Nuno Frank em alusão à “Série Noire” – coleção editada na França com obras *hard-boiled* (livros policiais americanos sobre policiais durões). Frank e seus colegas, Jean-Pierre Chartier e Henri-François Rey, empregam o termo para, como afirma Mascarello (2012, p. 179), manifestar sua admiração:

Diante dessas obras de tons escurecidos, temática e fotograficamente, surpreendentes em sua representação crítica e fatalista da sociedade americana e na sua subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood.

Só em 1955, escrito por Reymonde Borde e Etienne Chaumeton, surge o livro *Panorama du film noir américain*. Mascarello (2012) diz que é preciso reconhecer que como gênero, o *noir* nunca existiu, ele foi criado em retrospecto. Os americanos só receberam o termo no final dos anos 1960 com o livro *Hollywood in the forties*. “Orgulhosa do elogio europeu a Hollywood, a crítica local receberia o termo com generosidade” (MASCARELLO, 2012, p. 179).

Mas o autor explica que essa recepção causaria sérios problemas teórico-críticos por causa da imprecisão e falta de consistência da categoria francesa do *noir*. A definição que se tem hoje de *film noir* é resultado de uma construção e popularização posterior da categoria genérica do estilo ao longo de, pelo menos, 30 anos.

Conte e Bulhões (2013) relatam que o gênero, quase sempre, protagonizado por detetives de comportamento duvidoso e anti-heróico com problemas no passado que servem de perturbação no presente. Além da presença fundamental da figura de mulher fatal.

Uma das principais características do *film noir* é a problematização dos gêneros e da sexualidade. Nesse período histórico, o papel da mulher diante da sociedade tinha se alterado. Ela deixou de ser a dona de casa para substituir os maridos que tinham ido para a guerra, como explica Mascarello (2012, p. 182):

Os proponentes do *noir* afirmam ter sido ele o veículo para a representação de um dos elementos da “cultura da desconfiança” do pós-guerra: a intensa rivalidade entre masculino e feminino. Esta resultava, por um lado, da modificação dos papéis sexuais em decorrência da mobilização

militar e, por outro, da disputa de mercado de trabalho entre os contingentes retornados do *front* e a mão de obra feminina treinada para substituí-los durante o conflito.

O tema é discutido sem ser realmente articulado, visto que para época era um assunto extremamente delicado. Dessa maneira, ele nunca era tratado diretamente no enredo dos filmes. Mascarello (2012) explica que é nessa época que surge a figura mítica da mulher fatal característica do *noir*. É aquela figura, exergada do ponto de vista do homem, como a mulher que alcançou a independência no pós-guerra. “Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido” (MASCARELLO, 2012, p. 182). ‘Equilíbrio’ esse que era definido pela imagem do homem como provedor e detentor da superioridade masculina que precisa reforçar o lugar na sociedade ao colocar a mulher na posição de indefesa e frágil.

## 2 NAZISMO

### 2.1 SURGIMENTO DO NAZISMO

Durante o Segundo Reich do imperador Guilherme II (1888-1918) e com a Alemanha sendo o primeiro Estado industrial europeu, a produção científica e cultural que acompanhou essa fase fez crescer no povo alemão a noção da superioridade nacional que, mais tarde, seria “destruída” com a derrota na Segunda Guerra Mundial. Ribeiro Jr. (2005, p. 13) conta:

Todo mundo julgava que ela [a guerra] seria curta e decisiva. Depois de quatro anos de conflagração jamais vista, os resultados mostravam-se difusos e indecisos. [...] Quando a guerra chegou a seu epílogo, a Alemanha estava seriamente enfraquecida; a Rússia passara por uma revolução e guerra civil que a isolou da Europa por duas décadas; e a Inglaterra e a França foram as vitoriosas aparentes.

Com a assinatura do Tratado de Paz de Versalhes – que determinou, entre outras coisas, como relatado por Ribeiro Jr (2005), a Alemanha perder 13,5% do seu território e 10% de sua população, definiu que o exército alemão não poderia ter mais do que 100.000 homens e a marinha com 15.000, abolição da força aérea e Estado-Maior. Ribeiro Jr. (2005, p. 20), sobre o tratado, afirma que “o resultado foi uma política de meias medidas, bastante severas para desacreditar o novo regime republicano, mas não para segurar o ressurgimento do nacionalismo alemão, baseado na ‘injustiça’ do Diktat (a paz ditada) em Versalhes”.

O Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, chefiado pelo ex-cabo do exército imperial Adolf Hitler, surge em 1920 no lugar do Partido dos Trabalhadores Alemães. Ribeiro Jr. (2005, p. 22) explica quais eram os ideais fundamentais no partido nazista:

Por sobre a imagem da nação dilacerada, com seus conflitos e antagonismos sociais, o Partido Nacional-Socialista ergueu-se estruturado em uma plataforma de ação que visava, essencialmente, construir um Estado baseado na confiança, honra, disciplina, ordem e dedicação, e que deveria conter, além do velho sonho de uma unidade harmoniosa, também a ideia não menos sugestiva de uma nação poderosa e temida.

Em 1923, enquanto os nazistas divulgavam suas ideias, a república de Weimar passa a enfrentar grandes pressões políticas por parte da burguesia

nacional, de grupos de extrema direita e esquerda, das grandes indústrias e da população como um todo, que estava insatisfeita com a obediência do país ao Tratado de Versalhes. A paralisação na produção de aço e carvão fazem a inflação aumentar. Todo esse cenário foi decisivo no fortalecimento nazista, como relata Ribeiro Jr (2005, p. 27):

A crise, que precipitou a população na miséria, deixou-a num desespero não isento de temor e ira; circunstância que podia ser aproveitada por um partido extremista. O que a situação exigia, segundo Adolf Hitler, era um radicalismo de direita, de caráter revolucionário, capaz de estimular um frenesi nacionalista e apresentar os judeus como bobe expiatório não só da derrocada militar, mas também da depreciação econômica.

Desta maneira, em 8 de novembro de 1923, Hitler e seus aliados tentam dar um golpe de Estado malsucedido. Ribeiro Jr. (2005, p. 27) explica, “O governo da democracia burguesa – chanceler Gustav Stresemann -, que representava as forças de moderação e da estabilidade, estava atento e conseguiu rechaçar o ataque”. O líder nazista e outros oito são condenados à prisão na fortaleza de Landenberg. A tentativa, mesmo falha, dá notoriedade a Hitler e seu partido. Sobre o período de reclusão de Hitler, Ribeiro Jr (2005, p. 28, grifo do autor) afirma:

Hitler, condenado a cinco anos, mas liberado após oito meses, graças à intervenção do ministro da Justiça, começa na prisão – onde goza de toda comodidade – a ditar a Rudolf Hess o seu livro *Mein Kampf (Minha Luta)* cuja base fundamental é a interpretação do homem como um ser puramente natural, biologicamente determinado e inevitavelmente sujeito à *lógica férrea da natureza*, a quem tem de obedecer caso deseje preservar ou aumentar sua força e ser fiel à sua natureza. Hitler deu à sua obra o comprido título *Quatro Anos e Meio de Luta contra a Mentira, a Estupidez e a Covardia*; mas Max Amann, seu editor, sintetizou o nome para *Minha Luta*.

A partir de 1928, o partido nazista passa a receber o apoio de grandes indústrias em quase todos os setores. Com as novas eleições, o Nacional-Socialismo perde a disputa, como explica Ribeiro Jr. (2005), a promessa nazista era de chegar ao poder por vias legais, mas Hitler alcança o posto de chanceler alemão por meio de esquemas políticos. O “pacto” para Adolf chegar ao poder era baseado na crença de que ele poderia ser submisso às vontades de seus aliados. “Um grande erro político, pois uma vez no cargo, Hitler demonstrou que não aceitaria qualquer interferência” (RIBEIRO JR. 2005,

p. 38). O presidente alemão, Hindenburg, morre e Hitler decreta-se líder supremo. Ribeiro Jr. (2005, p. 39) “Hitler, desdenhando o título presidencial, declarou, por meio de decreto, a coincidência das funções de chefe de Estado e de supremo executivo no cargo de chanceler do Reich ao qual antepôs o título de Führer (chefe)”.

### 2.1.1 IDEIAS E FUNDAMENTOS NAZISTAS

Sobre a ideologia nazista, Ribeiro Jr. (2005, p. 45, grifo do autor) diz:

O nazismo se apoia na ideia de raça sobre o conceito de *comunidade do povo* (Volksgemeinschaft). Raça, entendida na formação natural oriunda da comunidade de sangue; nação, concebida como uma realidade orgânica supra individual. O nazismo se organizou como *Estado de poder* no exterior, e como *Estado de direito* no interior. Ficaram excluídos deste chamado Estado de direito os não alemães. Então, quem não tinha sangue ariano, quem não tinha a cosmovisão (Weltanschauung) germânica era considerado sub-homem (Untermensch) ou não-homem (Unmensch).

O programa político Nacional-Socialista foi estabelecido num total de 25 pontos que tratam sobre identificação alemã, obrigações da população e empresas, noções religiosas e sobre raça, reforma agrária e previdenciária. Os que se destacam são: 5) Exclusão dos judeus na comunidade alemã; 7) Quem não for cidadão poderá ser expulso no caso de o Estado não estar em condições de assegurar alimento à comunidade alemã; 18) Punição dos usuários, açambarcadores, traficantes do mercado-negro com a pena de morte; 24) Liberdade de credo religioso, desde que não contrarie a moralidade da raça germânica.

As diretrizes nazistas são baseadas em crenças sobre pureza racial, Ribeiro Jr. (2005, p. 45. *Itálico do original*) explica como esse pensamento se fundamentava, “A pureza racial tornou-se o suposto essencial da comunidade política popular, pois esta Volksgemeinschaft, segundo o nazismo, é o único meio de superar o *eu* e se chegar ao *nós*”. Sobre as noções de pureza racial, Hitler (2001, p. 212 - 213) declarou:

Inúmeras provas disso nos fornece a experiência histórica. Com assombrosa clareza ela demonstra que, em toda mistura de sangue entre o Ariano e povos inferiores, o resultado sempre foi a extinção do elemento civilizador. A América do Norte, cuja população, decididamente, na sua maior parte, se

compõe de elementos germânicos, que só muito pouco se misturaram com povos inferiores e de cor, apresenta outra humanidade e cultura do que a América Central e do Sul, onde os imigrantes, quase todos latinos, se fundiram, em grande número, com habitantes indígenas. Bastaria esse exemplo para fazer reconhecer clara e distintamente, o efeito da fusão de raças.

Estima-se que cerca de SEIS milhões de judeus tenham morrido por causa da perseguição nazista.

### *2.1.2 ADOLF HITLER*

Adolf Hitler, líder e criador dos ideais nazistas, nasceu no dia 20 de abril de 1889 na cidade de Braunau, localizada numa região fronteiriça entre a Áustria e a Alemanha. Sobre sua cidade de nascimento, Hitler (2001, p. 9) relata:

Considero hoje, como uma feliz determinação da sorte, que Braunau no Inn tenha sido destinada para o lugar do meu nascimento. Essa cidadezinha está situada nos limites de dois países alemães cuja volta à unidade antiga é vista, pelo menos por nós jovens, como uma questão de vida e morte.

Em 1907, aos 18 anos, Hitler fixa residência em Viena e tenta entrar na Academia de Belas-Artes, mas é reprovado. Nesse meio tempo, perde a mãe, mora uns meses com parentes e, supostamente, passa por grandes dificuldades. Hitler considera os anos em que viveu na capital Austríaca como os mais sombrios de sua vida. Hitler (2001, p. 22):

Ainda hoje essa capital só desperta em mim pensamentos sombrios. Cinco anos de misérias e de sofrimentos, eis o que significa a minha estadia nessa cidade de prazeres. Cinco anos em que, primeiro como ajudante de operário, depois como aprendiz de pintor, vi-me forçado a trabalhar pelo pão cotidiano, mesquinho pão que nunca bastava para saciar a minha fome habitual. A fome era então a minha companheira fiel, que nunca me deixava sozinho e que de tudo igualmente participava.

Em relação a esse período, Melnikov (1985) revela uma versão diferente. Registros mostram que a mãe de Hitler deixou para ele e sua irmã, Paula, a quantidade de 50 coroas mensais até que terminassem os estudos. E, segundo o autor, Adolf continuou recebendo a mesada mesmo quando não mais estudava. Ele ainda explica que quase não existem relatos sobre os primeiros 30 anos de vida do ditador, mesmo que o próprio Hitler tenha descrito

sua juventude no Mein Kampf. Mas que esse período foi contado de acordo com os interesses do Fuhrer.

Melnikov (1985) conta, também, que muito se estuda sobre a vida de Adolf antes do surgimento do partido nazista em busca de acontecimentos que possam explicar como ele chegou ao posto de Fuhrer. Melnikov (1985, p. 14):

A vida de Hitler, as suas qualidades pessoais, não podem servir de explicação para a sua carreira política, como se quer fazer crer no Ocidente, especialmente nos últimos anos. O fenômeno Hitler não é um fenômeno de personalidade, mas sim um fenômeno político e social. Pode afirmar-se que é um fenômeno da civilização ocidental, cruel, mecanizada, desumana, mas nunca um fenômeno de individualidade.

É possível compreender que uma figura como Adolf Hitler só teve suas ideias tão disseminadas porque a Alemanha vivia um momento social, político e econômico extremamente desfavorável. Ideias extremas só atingem seu potencial completo em situações extremas. É claro que algumas das noções que serviram de base para o nazismo já existiam entre a população, mas talvez tais noções nunca chegassem a se desenvolver completamente em outra situação.

## 2.2 PROPAGANDA NAZISTA

A propaganda política nazista, de acordo com Ribeiro Jr. (2005), foi um dos fenômenos mais marcantes do século XX. Utilizando-a, Hitler anexou Áustria e Tchecoslováquia (atuais República Tcheca e Eslováquia) e derrotou a França sem utilizar força militar. Joseph Goebbels foi escolhido por Hitler como o Ministro da Propaganda Nazista, ampliou e estruturou as noções do Fuhrer sobre propaganda. De acordo com Ribeiro Jr. (2005, p. 72), as regras eram:

Os propagandistas devem ter acesso à informação sobre os acontecimentos e a opinião pública; toda propaganda somente pode ser planejada e executada tomando como base a informação existente; a propaganda deve ser planejada e executada por uma só autoridade; a propaganda deve possibilitar o deslocamento da agressão para o ódio. Goebbels, diante de alguns reveses da guerra, transferia os sentimentos adversos principalmente para um dado grupo marginal: os judeus.

Para Hitler, no início do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, a divulgação dos ideais nazistas era mais importante do que a própria organização partidária. Hitler (2001, p. 431, grifo do autor) “*Tomei imediatamente conta da direção da propaganda. Eu tinha este setor, naquele momento, como o mais importante de todos. Tratava-se menos de assuntos de organização do que propagar a ideia ao maior número possível*”. Para o líder, através da divulgação seria possível atrair aderências ao movimento que, posteriormente, poderiam figurar cargos de direção no partido.

Ribeiro Jr (2005, p. 72 - 73), afirma que a propaganda foi essencial para o sucesso do Nacional-Socialismo:

A propaganda e o uso de técnicas de persuasão baseadas nos mais sofisticados mecanismos psicológicos, mediante a exaltação do orgulho nacional com slogans correspondentes aos mitos do romantismo alemão, à mística e à liturgia comunitária, com desfiles, paradas e festivais majestosos, em um clima de descontentamento e frustração do povo alemão de pós-guerra, contribuíram para o sucesso do nazismo.

A campanha nazista não poderia ter sido mais bem-sucedida, o povo alemão estava aos pés do líder. O político alemão Rudolf Hess, como relata Ribeiro Jr (2005, p. 73), declarava: “Adolf Hitler é a Alemanha. A Alemanha é Adolf Hitler. Quem presta juramento a Adolf Hitler, faz juramento à Alemanha”.



### 3. QUENTIN TARANTINO

#### 3.1 BIOGRAFIA

Quentin Jerome Tarantino nasceu no dia 27 de março de 1963 em Knoxville, no estado americano Tennessee. Filho do ator e músico Tony Tarantino, ítalo-americano de Nova York e uma enfermeira, Connie McHugh, Quentin se mudou para a Califórnia com a mãe quando tinha quatro anos de idade (ADOROCINEMA, 2016).

Tarantino começou sua carreira fazendo pontas em filmes e o curso de direção do Sundance Institute, chegando a atuar em várias séries da TV americana.

Sua estreia como diretor, em 1992, foi com o filme *Cães de aluguel* no Festival de Sundance, cujo roteiro também foi escrito por ele. A produção foi extremamente bem aceita por crítica e público e Tarantino se tornou uma lenda instantaneamente. Sua próxima produção, *Pulp Fiction* (1994), ganhou a Palma de Ouro do festival de Cannes e o Oscar de melhor roteiro original (ADOROCINEMA, 2016).

Quentin Tarantino tem uma das carreiras mais bem-sucedidas de Hollywood, algumas de suas produções são: *Um drink no inferno* (1996), *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill: volumes 1 e 2* (2003 e 2004), *Bastardos Inglórios* (2009), *Django Livre* (2012) e *Os oito odiados* (2015) (ADOROCINEMA, 2016).

#### 3.2 INFLUÊNCIAS E TRABALHO

Os tipos de cinema que influenciaram o trabalho de Tarantino vão, de acordo com Baptista (2013), desde o cinema clássico americano dos anos 1940 e 1950, especialmente o trabalho de Howard Hawks, passam pelo primeiro Jean-Luc Godard (1959-1965) e pelos westerns de Sergio Leone, cinema pós-moderno, os filmes *exploitation* americanos dos anos 1970 e, também, os filmes de artes marciais.

Já Campos (2011) acredita que os filmes de Tarantino podem ser considerados híbridos midiáticos por se aproximarem, seja em técnica ou metalinguagem, dos procedimentos de outros tipos de mídia. “O resultado seria a tela fílmica saturada de referências do teatro, ao próprio cinema, à televisão, aos quadrinhos, aos desenhos, e, notadamente, ao game” (CAMPOS, 2011, p.1).

Para Venâncio (2012), uma das principais características do modo de construção dos filmes dirigidos por Tarantino é o uso de citações cinematográficas que, segundo o autor, é fazer referências a outros filmes em sua escrita audiovisual.

Eis que aqui vemos um procedimento muito interessante nos longas-metragens dirigidos por Tarantino que, por sua vez, é pouco considerado: a construção de filmes tal como se fosse pela combinatória do amplo inventário cultural fílmico que existe. Não são apenas filmes sobre filmes, mas sim *filmes sob filmes*. (VENÂNCIO, 2012, p. 7).

Ainda de acordo com Venâncio (2012), essa combinação de *filmes sob filmes* não é só uma questão de condição da linguagem, mas sim a fórmula desses filmes. Para o autor, os filmes de Tarantino têm a mesma função de uma revista de crítica cinematográfica – à qual recorreremos para saber se vamos ou não assistir tal filme – ao dar sobrevida a uma série de gêneros considerados datados.

O diretor faz cinema de gênero pós-moderno, não clássico. Baptista (2013) enfatiza que o cinema pós-moderno de Tarantino é criativo e não obedece às fórmulas dos filmes do gênero produzidos nos anos 1980 e 1990. Basicamente, o trabalho de Tarantino é o resultado da mistura do filme de crime americano e a releitura de gêneros vinculados à violência – policiais, *westerns* e filmes de horror. Baptista (2013, p. 25) explica melhor o estilo de Tarantino:

Ele incorpora estratégias narrativas do filme *noir* e do cinema moderno, a paródia de filmes de gênero e a diversidade de estilos que se inicia na década de 1960. É um autor cinéfilo e eclético que parte da tradição *pulp* e se nutre de um amplo leque de formas de fazer cinema.

Baptista (2013) deixa claro que a influência vem do trabalho de cineastas da França, Itália e Hong Kong e que a relação de Tarantino com uma

cinematografia de grande magnitude, como a italiana, ilustra perfeitamente qual a posição dele frente ao cinema e à cultura. O autor ressalta que Tarantino não mostra interesse pelo cinema italiano mais reconhecido e respeitado, mas sim pelo cinema de baixo orçamento cheio de violência e paródia, com o objetivo claramente comercial e de pouco status cultural que teve o apogeu nos anos 60, 70 e 80.

Já as influências ao trabalho de Tarantino vindas do cinema francês são de Godard e Jean Pierre Melville. Para o autor, Tarantino “pensa o cinema valendo-se do jogo e da citação de outros filmes e da auto referência, com total consciência da tradição do cinema de crime (*crime film*)” (BAPTISTA, 2013, p. 27). É pelo prazer a representação da violência que despertam o interesse do diretor por filmes de artes marciais. Especificamente aqueles produzidos em Hong Kong nos anos 1970, 1980 e 1990, principalmente os de John Woo, destaca Baptista (2013).

Dessa maneira, é possível afirmar que Tarantino não segue a metodologia do cinema clássico hollywoodiano que se impõe como um modelo correto para a produção de filmes. A maioria da crítica define esse estilo de fazer cinema, como explica e discorda Baptista (2013), realista. Para ele, o cinema clássico de Hollywood é naturalista e se associa à matriz melodramática – que cria oposição entre bem e mal para transmitir lições morais – em sua narrativa. O autor destaca três elementos básicos, identificados por Ismail Xavier, que definem o naturalismo hollywoodiano:

A decupagem clássica, apta a produzir o ilusionismo e desencadear o mecanismo de identificação; a elaboração de um método de interpretação para os atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, por meio de movimentos e reações “naturais”, emoldurados em cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas; a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos com convenções de leitura fácil e popularidade comprovada por longa tradição anterior à própria Hollywood (BAPTISTA, 2013, p. 30)

É importante destacar que o cinema de Tarantino não é naturalista. Já que, dos três aspectos citados, sua produção cinematográfica só utiliza o fazer cinema de gênero. Seus personagens são sempre obsessivos com imagem e papel que desempenham, o que transforma suas atitudes sempre em algo

estudado e artificial. Somado a isso, a exibição de atores que se apresentam ao público como personagens em suas atuações distanciadas e tais personagens, por sua vez, “incorporam uma imagem e atuam o tempo todo” (BAPTISTA, 2013, p. 30). O autor cita como exemplos perfeitos disso, John Travolta como Vicente Vega em *Pulp Fiction*, David Carradine como Bill em *Kill Bill 1 e 2*, Christoph Waltz como Hans Landa em *Bastardos Inglórios*, entre outros.

Sobre a decupagem clássica, Baptista (2013) explica que o estilo convencional da indústria divide uma cena em vários planos, geralmente, de pouca profundidade de campo e curta duração que, depois, se unem para estabelecer a relação entre os personagens e a unidade espacial e temporal do filme. Ao utilizar esse método, cada plano isolado tem pouco significado e só faz sentido após a montagem. Tarantino, em contrapartida, prefere planos longos, boa profundidade de campo e, por sua vez, uma montagem lenta em comparação à montagem convencional.

A decupagem de Tarantino mostra o representado na tela como uma ficção, um jogo, sem provocar a ilusão de que o filme é um microcosmo idêntico ao mundo “real”. O enquadramento não busca a invisibilidade, mas também não se evidencia a ponto de interferir muito no narrar da história. O cinema de Tarantino prefere um ponto intermediário, em que a câmera seja percebida, mas esteja subordinada à narração dos eventos. O nível de intervenção do narrador pela presença da câmera na história é produto de uma combinação heterogênea de diferentes formas de filmar. [...] Toda decupagem, ou seja, toda divisão de uma cena em planos, já implica certo tipo de montagem. No cinema de Tarantino, a predominância de longos planos com significativa profundidade de campo faz sentir a passagem do tempo e a passagem de um plano a outro, revelando o momento do corte e, portanto, a operação de montagem (BAPTISTA, 2013, p. 31 - 32).

A decupagem dos filmes de Tarantino não provoca a identificação do público com os personagens. De acordo com Baptista (2013), a soma de dois elementos criava a identificação no cinema clássico: *shot/reaction-shot* – quando algum fator desencadeia uma situação e em seguida a reação do herói é mostrada – e a “câmera subjetiva”. O diretor marca a perspectiva do narrador com a câmera como um observador externo. “Como o olhar da câmera não costuma adotar o dos personagens, não se favorece o efeito de identificação do público com eles” (BAPTISTA, 2013, p. 32).

Outra maneira para não criar identificação, como explica o autor, é o modo como o diretor filma os diálogos. O cinema clássico normalmente filma o diálogo com a câmera perto do ponto de vista de cada interlocutor, dando a audiência uma visão próxima a que o personagem tem. O ângulo utilizado pela indústria, segundo o autor, é que a linha entre ambos os personagens deverá ser inferior a 90 graus. Quanto mais próximo do ponto de vista do personagem a câmera estiver, mais o público terá a sensação de observar o diálogo de dentro.

Tarantino evita reproduzir o modelo de imagem em triângulo entre câmera e personagens. Ainda de acordo com Baptista (2013), quando ele utiliza o triângulo, rapidamente transfere para um enquadramento fora do comum.

Recordemos as conversas na lanchonete de *Pulp Fiction*: a do casal de assaltante *Pumpkin* (Tim Roth) e *Honey Bunny* (Amanda Plummer), prévia aos créditos, e no epílogo a de Jules (Samuel L. Jackson) e Vincent (John Travolta) ou a de Jules e *Pumpkin*. Nessas cenas, Tarantino prioriza planos de conjunto que mostram os personagens de perfil (vemos apenas um dos olhos) e estende sua duração para além do convencional. Assim, o espectador espera o corte clássico padrão, que não chega, sente a arbitrariedade do plano e observa a cena de fora, como num jogo ficcional. Quando o corte acontece, passa-se para planos mais próximos, de perfil, e às vezes para outros planos totalmente frontais, que provocam um estranhamento do espectador. (BAPTISTA, 2013. p. 33)

Nas produções de Tarantino o espectador percebe, desde o início, que “o filme se assume como uma ficção manipulada por uma instância externa” (BAPTISTA, 2013. p. 34). O diretor utiliza recursos de estilo que deixam clara a existência de um narrador que serve como agente manipulador de imagens e som de forma divertida.

No cinema clássico, como explica Baptista (2013), a narração é clara na abertura do filme e com o desenrolar da história ela fica oculta – para construir o denominado estilo invisível. Em contraposição, o narrador de Tarantino retorna várias vezes e se faz presente de diversas maneiras, um exemplo é a utilização de cartões-título que interrompem o seguimento natural da narrativa.

De acordo com o autor, a participação explícita do narrador faz com que o espectador se sinta cúmplice do jogo ficcional. “Além de manipular imagens e som, no narrador dos filmes de Tarantino participa ativamente de encadeamento das cenas, sem seguir uma lógica de causa e efeito” (BAPTISTA, 2013, p. 34).

Baptista (2013) define algumas formas fundamentais de representação do cinema de Quentin Ele explica que a oscilação entre esses modos implica em notórias mudanças no tom do filme e que causam diferentes reações no público, como o horror, o riso e a cumplicidade. Ele deixa claro que o fato de existir mais de uma forma de representação identificável não significa que elas são utilizadas isoladamente e que o filme de gênero é um universo comum. A seguir, será explorado cada uma dessas formas.

### 3.2.1 TARANTINO E AS CENAS DO COTIDIANO

O autor começa o argumento utilizando a fala de Gavin Smith, “o ponto inicial é o seguinte: você tem personagens de gênero em situações de gênero que você já assistiu em outros filmes, mas, de repente, sem razão aparente, eles são colocados em regras da vida real”. Baptista (2013) levanta a possibilidade do questionamento sobre qual vida real Tarantino se baseia e responde:

O cineasta satura o filme de crime com referências à cultura pop, de hábitos de consumo cotidianos, de brincadeiras e piadas sobre sexo, com o humor como contraponto irônico. Por cultura pop, entendo o conjunto de subculturas de massa como a música ligeira, as séries de televisão, o cinema de ação, a cultura da droga. Tarantino mescla uma situação típica do gênero de crime com aspectos próprios do banal, do rotineiro, do lado prosaico da vida. (BAPTISTA, 2013, p. 40)

Uma estratégia central do cinema de Tarantino, segundo o autor, é inverter as prioridades do gênero. Os aspectos que seriam segundo plano, passam para o primeiro plano “em detrimento do avanço da história em prol do objetivo” (BAPTISTA, 2013, p. 40). Essa passagem do gênero para o lado banal da vida pode ter várias causas, como um acontecimento inesperado, a ação irracional de um personagem ou pela digressão dos personagens, como

ênfatiza Baptista (2013, p. 40), “em assuntos que giram fundamentalmente em torno da cultura pop, sexo, drogas e consumo”.

Para Campos (2011, p.12) o que Tarantino faz é a estética da mistura, em que combina crítica e citação, “elogia-se e critica-se o consumo, as modas, o próprio cinema de Hollywood, bem como toda a sociedade de bandidos e mocinhos brigando pelo poder, confundindo suas metas, trocando suas estéticas”. E o autor continua:

Na estética do banal, nada é banal no rico diálogo com o passado e o futuro da estética. Na estética do acaso, nada é por acaso na intrincada trama de interrupções bizarras, dadaístas, traço estético por excelência da virada do século 21, em que o imprevisto, o grotesco e a saturação, assim como teriam sido no barroco convencional, reinauguram a dúvida, a incerteza e a perda de referências, não como o peso da saturação, mas como a sua asa, o seu sopro, a sua busca por novos rumos (CAMPOS, 2011, p. 12).

Nos filmes de Tarantino, a cultura *pop* é tão parte da vida cotidiana quanto comer em *fast-food*, dirigir ou ir ao banheiro. Baptista (2013, p. 40) explica que “é a visão do cineasta sobre o cotidiano de *Los Angeles*, um lugar onde a vida real está permanentemente invadida e permeada pela indústria cultural, cinematográfica, televisiva e musical”. O diretor mostra em seus filmes o tipo de consumo de baixo custo, acessível a boa parte da população, como ver televisão, escutar música, comer comida barata, assistir a filmes e até consumir drogas. O autor enumera exemplos de cenas do cotidiano em *Cães de aluguel* e *Pulp Fiction*. Alguns deles são:

- Em *Cães de aluguel*, os assaltantes falam de Madonna, de dar ou não dar gorjeta, de séries de televisão, de música pop, de filmes e atores, da diferença entre as mulheres negras e brancas, de comprar haxixe, de programas de rádio;
- Os assaltantes fazem piadas e brincam o tempo todo (sobre sexo especialmente) nos preparativos do golpe;
- Em *Pulp Fiction*, vemos: criminosos entusiastas de *fast-food*, um chefe do crime, Marsellus Wallace, que sai para comprar *donuts* na rua;
- Os matadores Vincent Vega e Jules Winnfield, que discutem o significado sexual de uma massagem nos pés, como se consomem drogas na Holanda e as diferenças entre

hábitos de consumo de *fast-food* na Europa e nos Estados Unidos. (BAPTISTA, 2013, p. 40 e p.41)

Tarantino deixa claro com seu trabalho que a vida, assim como o cinema como modo de representar a vida, não precisa ser feita de diálogos elaborados para ser interessante.

### 3.2.2 TARANTINO, OS MOMENTOS *EXPLOITATION*<sup>1</sup>, O CINEMA DE ATRAÇÕES E JOGO

“Ao gênero crime e às cenas do cotidiano, o cinema de Tarantino agrega momentos de extrema violência, conversas bizarras sobre sexo e a cultura da droga que chocam e agredem o espectador” (Baptista. 2013, p. 42). O autor relata que esses momentos, por causa do humor negro e da paródia, provocam emoções opostas e, muitas vezes, ao mesmo tempo, como horror e riso. Tais momentos de ambivalência proposital dependem bastante, particularmente, do estado de espírito do espectador. O diretor incorpora tais situações, características do gênero *exploitation*, em produções assinadas por ele.

Baptista (2013) afirma que o espectador é agredido nos sentidos por esse tipo de cena e fica inquieto. O desconforto é tamanho que a audiência passa a ter total consciência de si e de sua posição. Baptista (2013, p. 42) cita um exemplo de *Cães de aluguel*, “Quando Mr. White/Larry atira numa radiopatrulha, os policiais se retorcem enquanto são perfurados pelas balas e o parabrisa do carro se empapa de sangue, numa imagem exibicionista de violência e de horror”.

Para o autor, tais cenas são feitas desta forma pois existe um certo prazer no filme com o tempo de duração do ato violento ou com ocorrência de uma piada vulgar que o espectador não espera que ocorra. E o objetivo era tirar o público da zona de conforto que surgiu nos anos 1980 e 1990.

A forma de empregar a violência, o sexo e o grotesco nos filmes de Tarantino são similares aos filmes *exploitation* dos anos 1970. De acordo com

---

<sup>1</sup> *Exploitation* significa tirar proveito de maneira injusta do trabalho alheio. Enquanto gênero, é composto por filmes apelativos que abordam seus temas de maneira mórbida e sensacionalista.



o autor, esses filmes interrompiam sua narrativa linear e causal com passagens de violência, sexo e drogas, em menor medida.

Avançando em seu argumento, o autor diz que os *momentos exploitation* de Tarantino fazem parte da tradição lúdica do cinema de atrações. Conceito criado pelo americano Tom Gunning (apud BAPTISTA, 2013, p. 44) que define atração “como aquilo que estimula a curiosidade visual, desperta ou cria excitação, espanto ou assombro. É algo em si inusitado, fascinante ou poderoso, e que atrai a atenção da audiência”.

O autor acredita que o cinema de atrações seja essencial para os filmes *exploitation* dos anos 1970 e o que ele define como *momento exploitation* é da atração no sentido de Gunning.

O *momento exploitation*, verdadeira atração, choca o espectador, sacode mente e corpo e o faz consciente de si mesmo na sala de cinema. É, por exemplo, o momento de *Bastardos Inglórios* em que o “urso judeu” mata o oficial nazista com o taco de beisebol, cena de violência tal que muitos espectadores tiram os olhos da tela (BAPTISTA, 2013, p. 44).

O jogo é outra estratégia utilizada pelo diretor para criar uma barreira entre o espectador e o filme. Tarantino envolve o público na narrativa do filme para, em seguida, distanciar. E essa dinâmica prossegue, como num jogo propriamente dito. O autor afirma que as técnicas utilizadas por Tarantino definem o caráter ficcional e criam o efeito de deslocamento e não como reflexo do real.

Um exemplo dessas técnicas são os cartões-título que definem o significado de *pulp* no início de *Pulp Fiction*, ou os nomes de personagens escritos em branco sobre tela preta de *Cães de aluguel*.

## 4 ANÁLISE FÍLMICA E BASTARDOS INGLÓRIOS

### 4.1 ANÁLISE FÍLMICA – O QUE É ANÁLISAR UM FILME?

O dicionário teórico e crítico de cinema, de Jacques Aumont e Michel Marie (2012, p. 13), sobre análise fílmica diz:

Analisa-se um filme quando se produz uma ou várias das seguintes formas de comentário crítico: a descrição, a estruturação, a interpretação, a atribuição. A intenção da análise é sempre a de chegar a uma explicação da obra analisada, ou seja, à compreensão de algumas de suas razões de ser. Por isso, ela é tanto o fato do crítico atento em firmar seu julgamento, quanto o do teórico preocupado em elaborar um momento empírico de seu trabalho conceitual; mas ela também pode constituir, por si mesma, uma atividade autônoma, paralela à crítica, não tendo, porém, o caráter de avaliação.

Analisar um filme, como explicam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012), é dividi-lo em partes menores e individuais para analisá-las separadamente e, assim, perceber características e fatos que não seriam vistos quando vemos o filme como um todo. Para os autores “parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (VANOYE e GOLLOT-LÉTÉ, 2012, p.14 - 15).

Ainda segundo Vanoye e Goliot-Lété, a próxima fase da análise fílmica é estabelecer ligações entre as partes separadas e entender como elas se unem para formar o produto final, o filme. Porém, os autores destacam que o analista não deve cair na tentação de superar o filme. “Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto de análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE e GOLLOT-LÉTÉ, 2012, p.15).

Destacam, ainda, que o ato de analisar um filme também ligado ao processo de recepção. “A análise *trabalha* o filme, no sentido em que ela o faz ‘mover-se’, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto” (VANOYE e GOLLOT-LÉTÉ, p. 12). Os autores afirmam que a análise pode acompanhar, anteceder ou vir depois do processo de criação do filme.

É importante deixar claro que, para analisar um filme, é impossível ter como base apenas a primeira impressão. É preciso ver e rever a obra. As hipóteses criadas a partir desse primeiro contato geram um material que necessita checagem, ré-checagem, comprovação e, para tanto, se faz necessário assistir ao filme diversas vezes.

#### 4.1.1 ANÁLISE X CRÍTICA

Aumont e Marie (2012, p. 68 e p. 69) definem crítica:

A crítica é o exercício que consiste em julgar uma obra para determinar o seu valor em relação a um fim (a verdade, a beleza, etc.). [...] A crítica tem uma dupla função de informação e de avaliação. É o que, em princípio, a distingue da análise, cujo objetivo é esclarecer o funcionamento e propor uma interpretação da obra artística.

Analisar um filme, como dito anteriormente, é o ato de desconstruir para analisar e reconstruir para definir elos que unam o filme como um todo e, a partir disso, interpretar a obra. Manuela Penafria (2009) afirma que o ato de analisar um filme é visto como uma atividade simples e que pode ser realizada por qualquer pessoa. Segundo a autora, devido à grande quantidade de discursos sobre filme é necessário diferenciar análise de crítica.

Enquanto analisar é um ato mais aprofundado, que exige de o analista assistir á obra várias vezes para verificar e comprovar suas hipóteses. Criticar um filme pode ser definido como fazer juízo de valor, dizer se o produto cinematográfico é de qualidade ou não. Penafria (2009, p. 2) “trata-se de determinar o valor de um filme em relação a um determinado fim (o seu contributo para a discussão de um determinado tema, a sua cinematografia, a sua beleza, a sua verdade...)”.

Para fazer sua crítica, o crítico, baseia-se, na maioria dos casos, na primeira impressão. E, segundo Penafria (2009), essa atividade encontra-se afastada da prática que daria ao discurso do crítico mais profundidade, que seria, de fato, analisar a obra. A autora afirma que a crítica é composta por frases feitas que poderiam ser aplicadas a obras completamente diferentes.

Ao analisar a crítica jornalística, historicamente falando, é possível perceber a sua efemeridade nos tempos atuais. Ruy Castro (2004), afirma que os cinéfilos da geração mais nova não têm como mensurar a influência das críticas de cinema dos anos 1950 e 1960. O contexto era de uma arte em evolução e, como explica Rachel Barreto (2004), existia uma necessidade de se acompanhar as evoluções estéticas do cinema e as possibilidades artísticas que surgiam sempre relacionadas a questões mecânicas, filosóficas e políticas.

#### 4.2 ANÁLISE FILMICA – TIPOS

Analisar um filme é, antes de mais nada, decompor um filme. E, antes que essa decomposição seja feita, é necessário definir sob qual ponto de vista o filme será analisado. Manuela Penafria (2009) afirma que existem quatro tipos de análise: textual, conteúdo, poética e imagem e som.

- i) **Análise Textual:** nesse tipo de análise, o filme é encarado como texto. Penafria (2009) explica que é resultado da vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos 1950/1960. O filme é dividido em unidades dramáticas, Penafria (2009, p. 6) “em geral a partir de momentos que indicam sua autonomia (por exemplo, a dissolução de um plano para negro como indicação que determinado segmento dramático terminou e outro tem início)”. Penafria (2009) explica que, encarando produção cinematográfica como um texto, esse tipo de análise considera importantes os signos de cada filme.
- ii) **Análise de conteúdo:** já nesse tipo de análise, o filme é considerado um relato e o que é importante é o seu tema. O primeiro passo é identificar o tema do filme e Penafria (2009, p. 6) diz maneira de fazer isso é “completar a frase: Esse filme é sobre:...”. Depois disso, Penafria (2009) afirma que o próximo passo é resumir o filme e separar o filme em partes tendo em mente tudo o que ele fala sobre o tema.

- iii) Análise poética: esse tipo de análise, que foi criada por Wilson Gomes, enxerga o filme como uma “programação/criação de efeitos”, Penafria (2009, p. 6). Segundo a autora, essa análise exige a seguinte metodologia a) enumerar os efeitos, ou seja, as sensações que o filme provoca e b) a partir dessa enumeração, determinar como tais efeitos foram construídos para provocar as sensações desejadas no espectador.
- iv) Análise de imagem e som: Penafria (2009) afirma que esse tipo de análise pode ser visto como especificamente cinematográfico, pois entende o filme como uma forma de expressão. A análise vai se concentrar no espaço fílmico e vai utilizar conceitos cinematográficos para se fundar. Penafria (2009) dá o exemplo da seleção de planos para informar ao espectador sentimentos e sensações. Ou, até mesmo, trilha sonora para criar expectativas de suspense e mistério, medo ou alegria.

#### 4.3 BASTARDOS INGLÓRIOS – FICHA TÉCNICA

De acordo com o site da Universal Studios a sinopse, numa tradução livre, de *Bastardos Inglórios* é:

Enquanto a guerra avança na Europa, um esquadrão de soldados americanos escarpelizadores de nazistas, conhecidos por inimigos como “Os Bastardos”, estão numa missão ousada para eliminar lideranças do Terceiro Reich.

Dirigido e roteirizado por Quentin Tarantino e um elenco com atores como Christoph Waltz, Brad Pitt, Mélanie Laurent, Michael Fassbender, Diane Krueger, entre outros, o filme foi lançado em 2009 e ganhou o Oscar, Globo de Ouro e Bafta de melhor ator coadjuvante pela atuação de Christoph Waltz como o coronel da SS Hans Landa. O filme concorreu no Oscar a melhor direção, melhor filme, melhor roteiro, entre outros.

Informações técnicas sobre o filme:

##### 1.1. Título em Português: Bastardos Inglórios

1.2. Título Original: Inglorious Basterds

1.3. Ano: 2009

1.4. País: EUA/ Alemanha

1.5. Gênero: Ação/Drama/Guerra

1.6. Duração: 2h32min50s

1.7. Diretor/Roteirista: Quentin Tarantino

1.8. Produtor: Lawrence Bender

#### 4.4 ANÁLISE

Para a análise de *Bastardos Inglórios*, foram selecionados cinco momentos do filme que representam bem a ideia de “vingança judia”, que são os planos em curso dos Bastardos para eliminar as lideranças nazistas e o plano oportuno para Shoshanna fazer o mesmo. Tais momentos serão estudados de acordo com os parâmetros de análise de imagem e som e a análise poética, tais como são definidos por Penafria (2009).

##### Cena 1:

Imagem 1 - Hitler



Fonte: Netflix.com.br

Nesta cena, Tarantino mostra um Hitler (Martin Wuttke) histérico e desesperado com a ideia do crescimento da reputação do temível “Urso Judeu”. O líder nazista, conhecido por ser articulado e seguro, é representado numa espécie de paródia – que, segundo Aumont e Marie (2012, p. 222), é a “imitação burlesca ou cômica de uma obra séria”.

A cena tem início com um plano médio que mostra o Fuhrer gritando furiosamente e batendo numa mesa. Logo em seguida, o plano médio é substituído por um plano com maior profundidade de campo, que dá mais detalhes do cenário e mostra outros dois personagens, enquanto Hitler continua a gritar, para alterar entre os planos novamente.

Essa sequência, como explica Penafria (2009) quando fala sobre a análise poética entender um filme como provocador de efeitos, faz com que o público perceba – e estranhe – o líder nazista como um sujeito desesperado. A permanência dos planos é curta, a transição não acontece nem muito rápido e nem muito devagar. O que mostra que Hitler, apesar de desesperado, quer tentar, de alguma forma, manter o controle da situação.

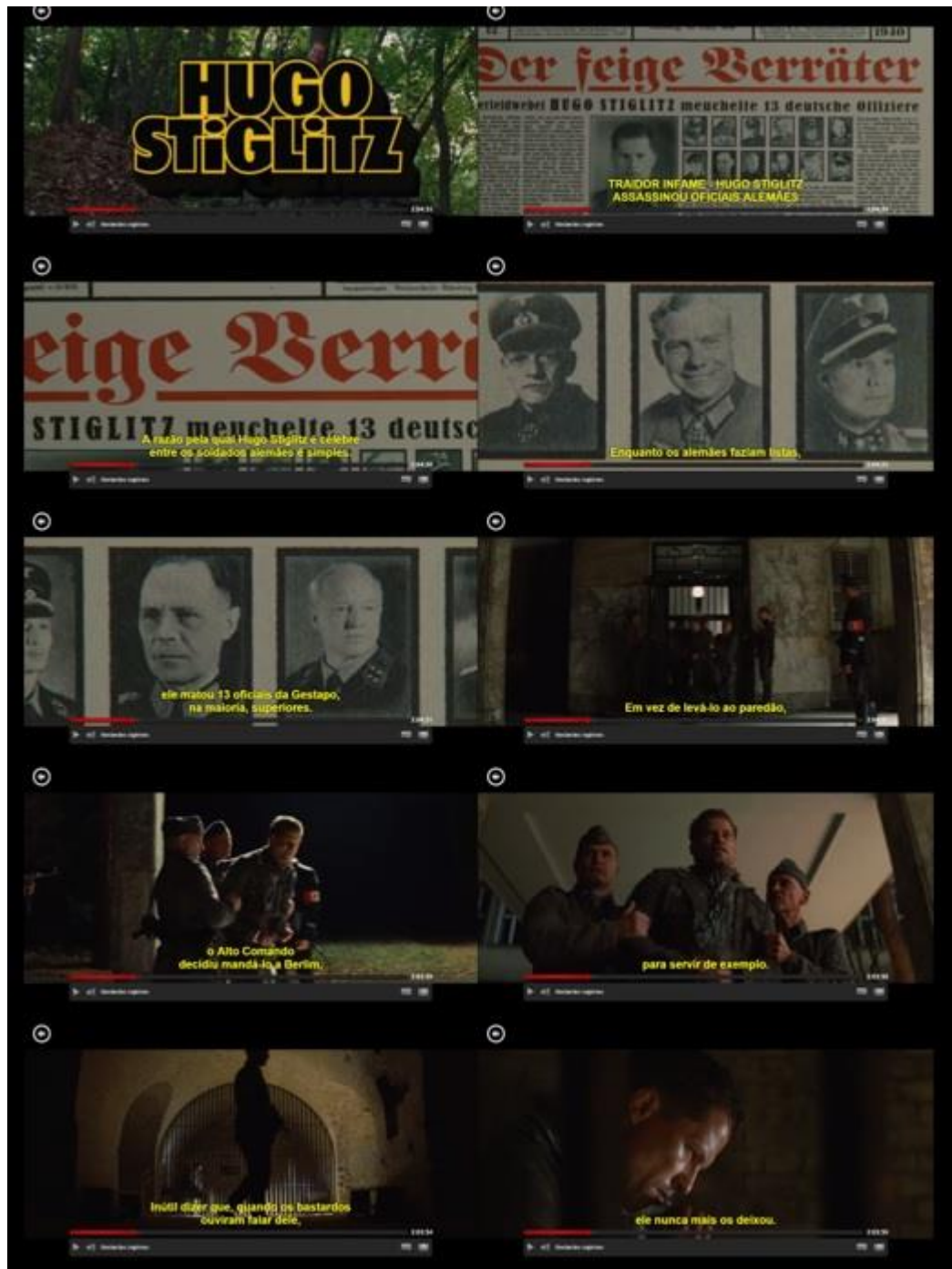
O comportamento do personagem dá ideia ao público de que algo está errado. Quando Hitler fala que existe um rumor de que o “urso judeu” é uma galinha, mostra que ele, de alguma maneira, está tentando desmoralizar a reputação daquele que o faz se sentir ameaçado para que, desta forma, o perigo que ele represente pareça menos importante ou assustador do que realmente é.

O que mostra que a fama do grupo de judeus afeta, em alguma instância, o futuro do regime o suficiente para que o Fuhrer tenha que se preocupar em desmoralizar a ameaça que eles representam para que não afete o trabalho de seus soldados e o próprio.



## Cena 2:

Imagem 2 – Hugo Stiglitz



Fonte: Netflix.com.br

Essa sequência é um exemplo clássico das técnicas que Tarantino utiliza para distanciar o espectador da ficção. O capítulo sobre o diretor trata um pouco sobre isso, mas vamos lembrar as palavras de Baptista (2013, p. 44):

São técnicas que marcam o caráter ficcional da representação e deflagram um efeito de deslocamento do espectador da história, apresentada como jogo de distanciamento e não como espelho do real.

Baptista (2013) destaca algumas técnicas que Tarantino utilizou em seus filmes. Uma delas, cartões-título, é utilizada no início da sequência quando a câmera foca num personagem, à ação a sua volta pausa e aparece o seu nome em tela e uma música começa a tocar. Em seguida um narrador explica como o sargento Hugo Stiglitz (Til Schweiger) ganhou fama e entrou para os Bastardos.

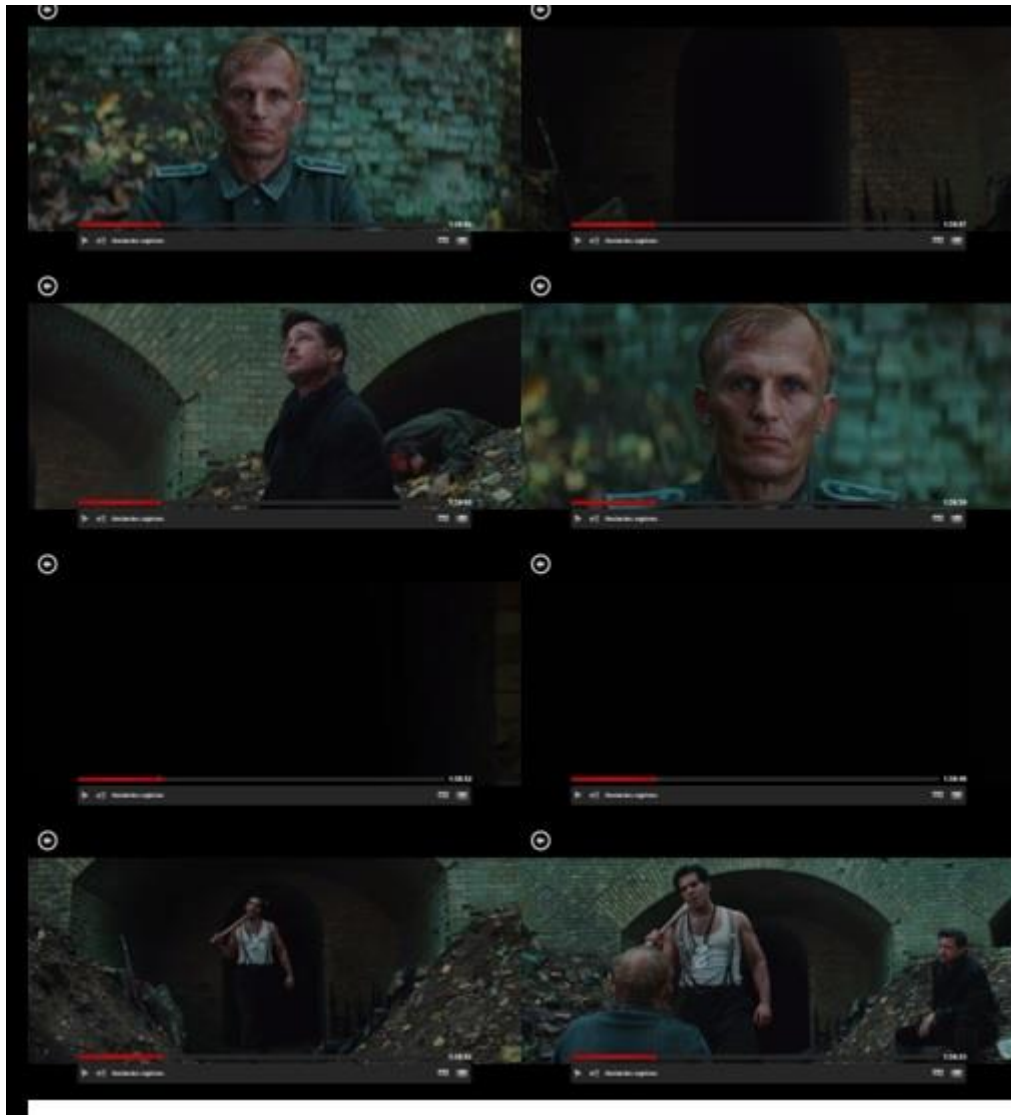
Outro fato pode ser empreendido desta cena e tem relação com a “vingança judia”. A leitura que o público faz é que os ideais nazistas são tão ruins que até um componente do exército alemão se vira contra e começa a assassinar comandantes da Gestapo – serviço secreto de polícia alemão.

A sequência mostra exemplos de como Stiglitz matou alguns comandantes – tiros, sufocado e esfaqueado, arrancando a língua – em ações sangrentas. E, também, como os Bastardos tiram o nazista traidor da cadeia para que ele se junte ao grupo.

O tom da cena e como ela é narrada (por Samuel L. Jackson) dá a entender que o fato de os nazistas não terem matado Stiglitz de cara não foi muito esperto. Sugerindo que os nazistas não são tão inteligentes assim. É uma maneira de diminuir os inimigos, fazendo o público acreditar que eles são menos preparados que os Bastardos.

### Cena 3:

Imagem 3 – Urso Judeu



Fonte: Netflix.com.br

Nesta cena, o público vê a ação do “Urso Judeu”, ou sargento Donny Donowitz, (Eli Roth). Tarantino cria, com essa sequência, a representação perfeita da combinação de planos e trilha para causar um efeito. O início da sequência mostra o sargento nazista Rachtman (Richard Sammel) ajoelhado

para enfrentar seu destino após se negar a entregar a localização de outros nazistas. É possível escutar o barulho de um taco de basebol batendo conforme os planos trocam entre o nazista, a origem do som, passam para o tenente Aldo Raine (Brad Pitt), retornam para o nazista agora com um plano que vai se aproximando dele conforme volta para a origem do som cada vez mais próximo.

Ao assistir a tal sequência, combinando a troca de planos com o barulho do taco de basebol e uma música de fundo que lembra trilha de faroeste, o público começa a criar uma espécie de antecipação para o que vai acontecer em seguida.

Tendo em mente que, como explica Penafria (2009) a análise poética estuda os efeitos que um filme/cena provoca no público e que a análise de imagem e som ajuda o analista a entender como os planos e trilha fazem que determinada informação dramática chegue ao público. É possível compreender que a mudança constante entre os planos, a batida rítmica do taco de basebol e a trilha sonora que lembra faroeste faz com que o público entenda que algum tipo de ação violenta está para acontecer.

O que se confirma verdadeiro quando o “Urso Judeu” aparece. Tarantino mostra o nazista ajoelhado e o judeu em pé, numa posição que revela poder em relação ao opositor. Donowitz aponta com o taco uma medalha que Rachtman carrega pendurada na farda e pergunta se ele a ganhou por matar judeus, o nazista responde que é uma medalha de honra.

E, então, o judeu acerta o nazista com o taco e começa a espancá-lo ao som das comemorações de seus companheiros enquanto a câmera abre o plano, o que faz com que o público tenha a sensação de estar sendo retirado daquele momento. Distanciamento da violência, daquela situação. Já que para a maior parte dos espectadores é impossível se conectar com aquela situação e com aquele tipo de sentimento. De puro desprezo (quando se trata do nazista), e de puro ódio e desejo de vingança (quando se trata dos judeus).

Nessa cena, é possível enxergar Tarantino começando a construir a ideia de “vingança judia”, já que os subjugados são os nazistas e não o contrário. É possível perceber o mesmo sentimento de vingança quando, na cena analisada

anteriormente, a reputação de um judeu faz com que Hitler fique em estado de histeria por saber que tal judeu e seu grupo de exterminadores de nazistas ameaçam o regime.

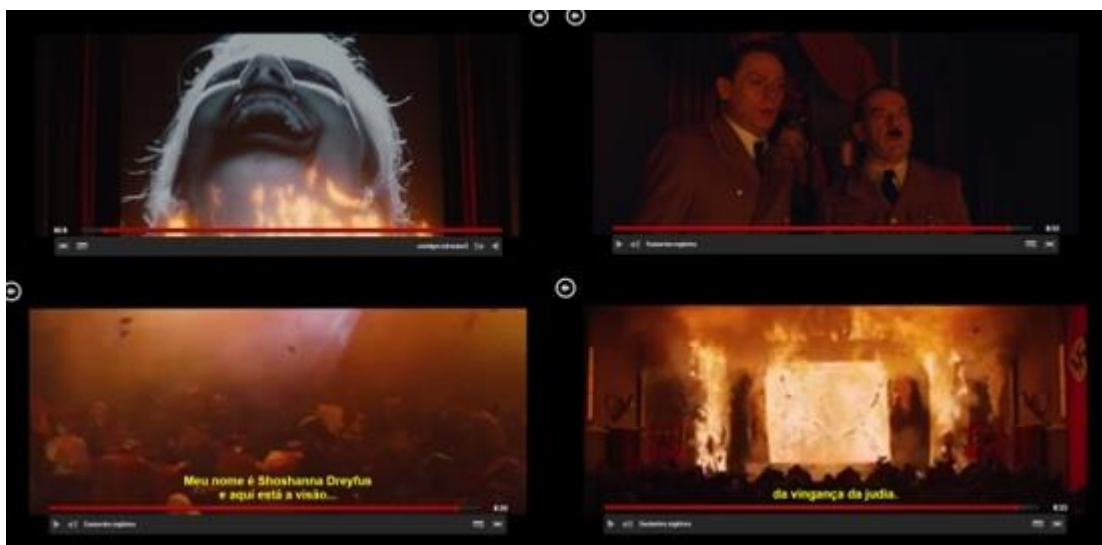
### Cena 4:

O próximo momento analisado do filme é a sequência que envolve a ação vingativa de Shoshanna Dreyfus (Melanie Laurent) e dois dos Bastardos. Para tanto, foi dividido em duas partes. A primeira, a vingança de Shoshanna e a segunda, que acontece simultaneamente, a vingança dos Bastardos.

### Parte 1:

Imagem 4 – Vingança Shoshanna





Fonte: Netflix.com.br

O próximo momento analisado dá um pulo na história e acontece nos últimos dez minutos do filme. Shoshanna e dois dos Bastardos incorporam a ideia de “vingança judia”.

Aproveitando que todo o alto comando nazista e boa parte da alta sociedade alemã estariam no cinema do qual é dona para a *première* do próximo grande filme da propaganda nazista, Shoshanna coloca em prática o plano de vingar a perseguição antissemita praticada pelos alemães e a morte da família. Durante a exibição do filme, com a ajuda do companheiro Marcel (Jacky Ido), planta uma mensagem de ódio e incendeia o cinema com todos presos lá.

A sequência selecionada tem início quando a mensagem de Shoshanna começa a rodar na tela. Imediatamente passa da tela para o ministro da propaganda nazista, Joseph Goebbels (Sylvester Groth), e mostra espanto com o que está acontecendo. Essa troca de planos permanece entre a tela e a reação do público e a reação de Hitler. Essa alteração constante sugere ao público a sensação de desespero e ansiedade.

Mais uma vez é possível perceber uma combinação das análises de imagem e som e poética. A análise poética tem como método fazer o caminho

inverso da construção da cena a fim de entender como os sentimentos provocados em tela foram feitos e a análise de imagem e som entende o filme como uma forma de expressão por si só e que as cenas são produzidas de determinada maneira para que a mensagem seja entregue ao público com eficácia.

Tendo isso em mente, quando Tarantino mostra Shoshanna de cima para baixo, cria a ideia de que os judeus superaram e encurralaram os nazistas. A reação histórica do público, e o desespero de Goebbels e Hitler comprovam tal sentimento.

Quando Tarantino abre o quadro e mostra a sala de cinema inteira, é a materialização do nazismo superado. Bandeiras nazistas enormes e espalhadas por todos os cantos estão em chamas enquanto o público grita desesperadamente, é o símbolo máximo do nazismo sendo destruído. Não existe escapatória.

E o fato de os nazistas estarem presos num ambiente, sem ter ideia de que isso poderia acontecer, em chamas, inalando fumaça tóxica faz alusão a câmaras de gás e como os judeus não sabiam o que ia acontecer com eles quando entravam naquele espaço – que era o principal método utilizado pelo regime para exterminar os judeus. É quando a ideia da vingança atinge seu ápice, quando judeus submetem nazistas ao mesmo fim que, na situação real, lhes foi imposto.

A fala de Shoshanna declara a sentença final do regime.



## Parte 2:

Imagem 5 – Vingança Bastardos



Fonte: Netflix.com.br

Em paralelo à ação de Shoshanna, dois dos Bastardos, sgt. Donny Donowitz e PFC Omar Ulmer (Omar Doom), invadem o camarote da sala de exibição em que estão Hitler e Goebbels. Começam a atirar furiosamente na direção dos líderes nazistas e de todos os presentes. A sequência se altera, como acontece com a parte anterior, entre os Bastardos e os líderes nazistas, até o ponto de estarem caídos no chão.

Essa sequência mostra a superação definitiva do nazismo com a morte de seu líder e seu propagandista, as principais mentes do regime. Os dois são

pegos de surpresa pela ação dos Bastardos e não tem nem tempo para defesa, o que mostra os quão subjugados estavam em relação a situação e em relação aos próprios judeus. Eles foram superados em definitivo.

Nesta parte, mais uma vez os judeus são vistos de cima para baixo criando a sensação de superioridade em relação ao público e aos nazistas. A violência na expressão dos Bastardos e como atiram continuamente, mesmo quando o destino do inimigo já está selado, cria a sensação de desconforto típico dos filmes de Tarantino. O público assiste àquela sequência de acontecimentos por tanto tempo que começa a ter consciência do próprio corpo e de tudo que está à sua volta.

## Cena 5:

Imagem 6 – Landa recebe marca



Fonte: Netflix.com.br

Nessa última sequência, o coronel Hans Landa (Christoph Waltz) se encontra com Raine e PFC Utivich para render-se, junto de outro soldado alemão. Landa negociou com o suposto comandante de Raine que daria um fim à guerra sob os termos de se refugiar nos EUA e ter uma ilha particular

para morar, sem enfrentar nenhum tipo de julgamento por suas ações durante o regime nazista.

Para Landa estava tão claro que o regime estava fadado a acabar que resolveu negociar com o inimigo para salvar a própria pele. Enquanto o nazista acredita que tem o ingresso para a liberdade, Raine consegue que ele seja algemado e mata o soldado alemão que o acompanhava.

Quando a câmera foca em Landa, é possível perceber o desespero por estar perdendo o controle da situação. Os quadros trocam da fala de Raine para a reação de Landa, dando a impressão de que a ficha do nazista para a realidade da situação está começando a cair. Que ele está percebendo que caiu na armadilha que ele mesmo armou.

O fato dos nazistas se considerarem tão superiores aos judeus foi a principal causa da derrota. Ao colocarem-se num patamar de raça suprema, falharam em perceber que não são os únicos seres humanos inteligentes do mundo. Tal crença fez deles descuidados e cegos em relação ao que os cercava.

Esta cena não representa o fim do nazismo propriamente dito, mas o fim do ideal nazista. Ideal fortemente baseado em superioridade racial e intelectual. Landa tem certeza que seu plano genial vai dar certo. Mas ele se vê enganado e marcado. Ele poderá ser livre, mas nunca vai poder esconder sua identidade.

Essa mensagem é muito mais eficaz e significativa do que a violência a qual Hitler foi submetido. Significa que não só a sua morte e a dos seus comandantes é o suficiente. Não se trata apenas de morte. Mas de mostrar que um ideal tão preconceituoso como esse precisa ser desconstruído. A noção de superioridade não existe, seja entre raças ou gêneros.

O fato de um homem com ação tão ativa dentro do regime nazista querer escapar impune e ir para um lugar em que ninguém o conhece, dá a entender que ele sabe, e, algum nível, que o que ele fez é errado. Ou, no mínimo, que ele não teria uma vida tranquila se soubessem quem ele realmente é. O que demonstra que a fidelidade de um homem a um ideal só vai

até certo ponto. E isso diz bastante sobre o que o regime como um todo representa.

No final da sequência, Raine subjuga, literalmente, Landa para talhar a suástica em sua testa (como fez com outros nazistas ao decorrer do filme). Dessa forma, Landa não poderá nunca esconder do mundo a real identidade. O filme acaba com Raine declarando que aquela marca é sua obra de arte. O momento é capturado com a câmera de baixo para cima e os judeus de cima para baixo em relação ao nazista. O nazista que, além de Hitler, era a representação de tudo o que o regime significava. É a superação final e ele não precisou ser morto.

É uma sentença muito mais cruel para Landa ter que carregar a marca do regime na testa. Ser condenado ao ostracismo da mesma maneira que os judeus foram condenados ao ter que bordar Estrelas de Davi em suas vestimentas, para que nunca pudessem esconder suas identidades e se proteger de quem desejasse lhes fazer mal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cinema e jornalismo podem ser considerados campos de atuação opostos por um trabalhar com ficção e o outro com realidade. Mas é possível encontrar semelhanças. Por exemplo, as duas áreas têm como objetivo contar histórias e transmitir mensagens. E as duas compartilham o ato da comunicação, seja de fatos reais ou inventados.

Durante as pesquisas para realizar esse trabalho, foi possível entender que o cinema é uma arte versátil que envolve muito mais do que o resultado visto em tela. Assim como o jornalismo é um campo versátil e pode atingir as pessoas com práticas que vão além do jornalismo tradicional.

Para alguns estudantes de jornalismo em início de curso, existe a concepção que o jornalismo de verdade só é aquele que trata de política, economia ou tragédias de mobilização nacional. Ao decorrer do curso essa visão se altera para alguns e se mantém para outros. No caso desta autora, essa visão de alterou, principalmente por causa da disciplina de redação para audiovisual.

Entender que alcançar as pessoas utilizando como ferramenta o cinema, que pode produzir sentimentos e mostrar realidades de uma maneira singular, porém bastante eficaz, é tão satisfatório quanto trabalhar na sessão de cidades de algum jornal de grande circulação.

A intenção, no início do presente estudo, era demonstrar como o cinema pode fazer de um assunto sério, a exemplo da Segunda Guerra Mundial e o Holocausto, ser visto de uma maneira completamente diferente sem desrespeitá-lo. Até mesmo acontecimento mais comum pode se tornar grandioso, como conversar sobre *fast-food* enquanto se planeja um grande crime.

O cinema mostra grandes acontecimentos e provoca grandes sentimentos – bons ou ruins. Mas o cinema também pode tratar da questão mais banal, nada é desperdiçado. Pois o cinema, como a arte, é feito, em grande parte, por gênios e visionários. Mas o cinema também é feito para o

cidadão comum. E é aí que a beleza do cinema está. É uma arte tão complexa e que pode ser entendida por todos, pode causar sentimentos em todos.

O objetivo geral para este trabalho era mostrar como Tarantino constrói a ideia de inversão de papéis e quais elementos do filme mostram isso. Durante as análises, foi possível perceber a criação dessa ideia em fatores além da pura violência e, dentro da pura violência, analogias e representações de atos praticados pelos nazistas sendo praticados contra eles.

Já os objetivos específicos eram identificar como essa “vingança judia” pôde ser percebida em termos de narrativa, imagem, som, etc. Perceber como cada detalhe de um filme existe por um motivo e que eles servem para a criação de um sentimento/ideia/compreensão faz com que o cinema desperte uma visão completamente diferente no espectador. Fatos que antes seriam ignorados ganham sentido completamente diferente.

Analisar um filme faz com que a produção mude diante dos olhos e muda conforme o ângulo de análise muda. Mas não é só o filme que muda. O cinema como um todo muda, deixa de ser simplesmente entretenimento. É como se um vidro quebrasse diante dos olhos e a realidade nunca mais voltasse a ser como antes. Entender os processos de um filme faz com que maneira de assistir filmes se altere.

A conclusão alcançada com o presente trabalho é que detalhes podem ser reveladores e que fazem toda a diferença no todo de uma produção. Separá-los para entender como funcionam juntos é a chave para entender um filme. E essas compreensões nunca são as mesmas, também estão em constante mudança.

## REFERÊNCIAS

- ADOROCINEMA. **QUENTIN TARANTINO**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-15570/>> Acesso em: 2 jun. 2016. a
- ADOROCINEMA. **BASTARDOS INGLÓRIOS**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-60208>> Acesso em: 2 jun. 2016. b
- AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BAPTISTA, Mauro. **O cinema de Quentin Tarantino**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2013.
- BARRETO, Rachel Cardoso. **Crítica Ordinária**: A crítica de cinema na imprensa brasileira. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/barreto-rachel-critica-ordinaria.pdf>> Acesso em: 15 Maio. 2016.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. 1. reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CAMPOS, Cláudio Henrique Brant. **Tempo de saturação**: o cinema híbrido de Quentin Tarantino. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-3037-1.pdf>> Acesso em: 2 jun. 2016
- CASTRO, Ruy. Trailer – Moniz, wagonmaster. In.: VIANNA, Antônio Moniz. **Um filme por dia: crítica de choque** (1946- 73). (Organização: Ruy Castro). São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 464 p.
- CONTE, N; BULHÕES, M. **Bellini e a Esfinge**: do romance ao filme, variações em torno de um personagem. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1027-1.pdf>> Acesso em: 21 jun. 2016
- HITLER, Adolf. **Mein Kampf**: Minha Luta. Trad. Klaus Von Puschén. São Paulo: Centauro, 2001.
- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- MELNIKOV, D; TCHERNA, L. **O criminoso nº 1**: O regime nazi e o seu Fuhrer. Lisboa: Avante, 1985.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes**: Conceitos e metodologia(s). Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>> Acesso em: 7 mar. 2016.
- RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é nazismo?**. São Paulo: Brasiliense, 2005.



VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

VENÂNCIO, Rafael Duarte Oliveira. **Crítica Cultural enquanto Prática Fílmica: o Cinema de Quentin Tarantino**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/venancio-rafael-critica-cultural-enquanto-pratica-filmica.pdf>> Acesso em: 2 jun. 2016.

UNIVERSAL. **INGLORIOUS BASTERDS**. Disponível em: <<https://www.uphe.com/movies/inglourious-basterds>> Acesso em: 21 jun. 2016